

Los trabajos en/de exhibición: el caso *Algunos Artistas. Arte Argentino 1990-HOY*

Foro: EJE 11. SEMIÓTICA DEL ARTE Y LA CULTURA | 11.3. Construcción del valor y del trabajo en el arte – Sesión 1

Mail: jonfeld@gmail.com

Palabras clave: exhibición – contemporáneo – trabajo

Resumen

Las exhibiciones de arte se han convertido en las últimas décadas en las instancias de circulación artística más importantes y extendidas, y en esa medida se consolidaron como discursos de legitimación y valoración de obras y artistas. Ellas son resultado de contribuciones provenientes de diferentes actividades e involucran a una variedad de profesionales que en conjunto generan estos discursos, que se vuelven hegemónicos.

En tal sentido, en este artículo –realizado en el marco del proyecto de investigación ACyT #34/0407 titulado “Los trabajos y las artes (I). Estado de la cuestión” (UNA, 2015-2016), dirigido por Daniela Koldobsky– se propone observar los trabajos involucrados en los casos de fenómenos expositivos contemporáneos (artístico, curatorial, de iluminación, de montaje, comunicacional, educativo, etc.) y pensarlos como los resultados de una diversidad de procesos de elaboración que se contemplan como colaborativos y desarrollados por agentes que, en la contemporaneidad, se caracterizan por su creciente profesionalización. Se intentará identificar las diferentes formas de trabajo de estos actores y las maneras en las cuales se integran e interactúan entre sí.

Se planteará el caso de la exhibición *Algunos artistas. Arte Argentino 1990-HOY* (PROA, 2013) para analizar las diferentes formas de trabajo presentes en una exposición. Esta muestra se caracterizó por la presentación de obras provenientes de tres colecciones de arte (y por la presencia de un curador por colección). Esta particularidad vuelve necesario preguntarse acerca del lugar del coleccionismo en la circulación artística contemporánea y su vinculación con la exhibición. Es necesario, entonces, atender a la manera en la cual la preservación y acumulación de obra, así como su exposición, pueden agregarle valor tanto simbólico como mercantil a la obra en cuestión. En relación con esto, por último, se vincula este poder de la exhibición con la concepción de gasto improductivo presentada por Georges Bataille (1933) como función social constitutiva de los procesos de producción, consumo e intercambio, y para la cual el autor contrapone los principios de producción y conservación (característicos de ciertas actividades humanas ligadas al principio de utilidad) a los de pérdida y gasto (específicos de otras como el arte, el lujo, los juegos y los deportes).

Presentación

Este trabajo, realizado en el marco del proyecto de investigación ACyT #34/0404 de nombre “Los trabajos y las artes (I). Estado de la cuestión” (UNA) se propone analizar los trabajos involucrados en la producción de exhibiciones de arte. Estas, como fenómenos artísticos de gran importancia en cuanto a circulación y difusión, ponen en juego diferentes saberes y esfuerzos provenientes de una diversidad de campos, como la iluminación, el diseño, la curaduría, la comunicación y la educación, y conforman

procesos colaborativos de producción que resultan en un discurso acerca del arte expuesto.

Las exposiciones de arte contemporáneo se caracterizan por la creciente profesionalización de sus trabajos y trabajadores, y por la diversificación de los procesos productivos. En este sentido, este artículo intentará dar cuenta de los diferentes trabajos que se ponen en juego y los modos en los cuales se interrelacionan con otros para lograr el resultado expositivo.

Para ello se analizará la exposición *Algunos Aristas. Arte Argentino 1990-HOY* (Fundación PROA, 2012) en la que se presentaron obras provenientes de tres colecciones de arte diferentes, cada una de las cuales conformó un núcleo de la exposición con curaduría propia. Es importante, además, observar y estudiar el rol que cumplen tanto la curaduría como el coleccionismo en el arte contemporáneo y en la conformación de valores artísticos.

En relación a esto último, se intentará vincular las características de las exhibiciones y del coleccionismo en la contemporaneidad con las nociones de gasto improductivo y de señalización costosa presentadas por Georges Bataille y Jean-Marie Schaeffer respectivamente. En el primer caso se contrapone la utilidad al gasto improductivo (pérdida) y se presenta lo último como función social constitutiva de los procesos de producción y acumulación. Así, la exhibición podría pensarse en principio como un gasto improductivo en tanto no está orientado a estos dos últimos procesos.

En el segundo, se trata de la identificación de procesos de emisión de señales autorreferenciales complejas y costosas en términos de esfuerzo atencional que caracterizan la experiencia estética. Respecto de las exposiciones de arte, no solamente se involucra la experiencia estética sino que se trata de un verdadero display, una puesta en escena que debe ser leída como un fenómeno artístico.

Finalmente, se observarán los modos en los cuales los trabajos en las exhibiciones de arte se deben complementar para lograr generar efectos discursivos tales que permitan leerse como experiencias estéticas.

Una descripción

La exposición ocupó los dos pisos del edificio, exceptuando el bar (que funciona en la actualidad además como espacio de arte contemporáneo) y la librería/tienda, que se encuentra en el piso superior, adyacente a la sala 4, la última del espacio.

Para comenzar esta descripción resulta necesario señalar un aspecto común a todos los espacios de esta exhibición: las paredes de todas las salas estaban pintadas de blanco, y en ninguna de ellas se incluyeron fichas técnicas o textos de sala para acompañar las obras.

Cada una de las colecciones que se presentaron fue exhibida en un núcleo, conformando así los tres núcleos de la exposición. En las primeras dos salas se mostró la colección Bruzzone (con selección de Rafael Cippolini), en la tercera la Tedesco (trabajada por Ana Gallardo) y en la última, la de Ikonicoff (presentada por Cecilia Szalkowicz y Gastón Pérsico).

Antes de ingresar a la sala se observaba el anuncio de la exposición sobre la pared posterior al escritorio de recepción (en un plotter de corte autoadhesivo transparente, con letras negras), y en la pared de enfrente los créditos (el título en letras naranjas y el resto en letras negras, también sobre un plotter de corte autoadhesivo transparente).

No bien se entraba a la primera sala se encontraba un panel de yeso que dividía el ingreso en un pasillo de doble entrada, y que además albergaba –en la cara hacia afuera de la sala– el título de la exposición con la misma gráfica que se utilizó en el catálogo (de realización anterior a la inauguración de la muestra).

Las obras estaban iluminadas por una fuente general proveniente del techo, sin puntualizar ninguna en particular, lo cual podría pensarse como un elemento igualador. Se permite así eliminar la jerarquización de los estilos y modos de producción de las obras presentadas, de modo de marcar la no predominancia estilística que autores como Terry Smith (2012) reconocen como propio del arte contemporáneo.

Los trabajos tenían diversas materialidades y modos de producción y fueron realizados entre 1994 y 2012. Incluían firmas como: Carlos Herrera, Sandro Pereira, Proyecto Venus, Emiliano Miliyo, Roberto Jacoby, Esteban Tedesco, Rosana Schoijett, Ernesto Ballesteros, Jorge Macchi, Grupo Mondongo, Sebastián Gordín, Leo Chichialo & Dany Gianone y Miguel Harte.

Al continuar, lo primero que se veía en la segunda sala era un panel de yeso dispuesta en paralelo a una de las paredes principales para separar dos semi-espacios, un medio pasillo que luego se abría y un micro-espacio cuasi cúbico al que le faltaba el lado más cercano al extremo del panel de yeso.

Allí se podían observar instalaciones, objetos de pequeño y gran tamaño, pinturas, collages, trabajos de bordado, esculturas en telas y lana, otras hechas de arbustos, obras en papel y tinta, y otras conformadas con epoxi o materiales adhesivos, todas realizadas entre 1990 y 2007.

Los artistas aquí presentados fueron Rosana Fuentes, Graciela Hasper, Fabián Burgos, Magdalena Jitrik, Claudia Fontes, Fabio Kacero, Ernesto Ballesteros, Nicolás Guagnini, Pablo Siquier, Omar Schirilo, Feliciano Centurión, Benito Laren, Ariadna Pastorini, Daniel Joglar, Lux Lindner, Jorge Gumier Maier, Roberto Jacoby, Alejandro Kuropatwa,, Kiwi Sanz, Sandro Pereira, Marcia Schvartz, Jane Brodie, Tulio De Sagastizábal, Emiliano Miliyo, Carlos Alberto Subosky, Alfredo Londaibere, Guadalupe Fernández, Ana Gallardo, Max Gómez Canle, Marcelo Alzetta, Andrés Compagnucci, Ziliante Musetti, Juan Calcarani, Nahuel Vecino, Diana Aisenberg, Alberto Greco, Karina El Azem, Luis Búlgaro Freisztav, Alicia Herrero, Leo Battiselli, Cristina Schiavi y Carlota Beltrame, Agustín Inchausti, Liliana Maresca, Martín Di Paola, Pablo Suárez, Miguel Harte, Marcelo Pombo, Fernanda Laguna, Belleza y Felicidad, Marcos López, Marina De Caro y Sergio De Loof.

Asimismo, del conjunto de obras antes abordado llaman la atención dos cuestiones; en primer término la materialidad con la cual están producidas las obras: cartones, acrílicos, vidrio, alambres, telgopor, plexiglás. Todos elementos pobres que consolidaron lo que se dio luego en llamar la estética del Rojas, en la cual se reconocía ... un énfasis muy marcado en la importancia de los procesos técnicos, en general manuales; un

énfasis comprobable tanto en la esmerada materialidad de las obras como en la insistente descripción de los laboriosos procesos de construcción..." (Katzenstein, 2003:7).

Es decir que desde el trabajo curatorial y de montaje se trazó un pequeño mapa del circuito artístico argentino de la década del noventa, y de ese modo se enmarcó la producción presentada dentro de los circuitos relevantes, legitimando nuevamente a los artistas involucrados.

En segundo término, estas dos salas emulan ciertas disposiciones de la década, especialmente en la forma en la cual se combinaron agrupaciones concentradas de obras con porciones con mayor separación. Se puede observar un intento de evocación epocal desde el estilo de exposición, lo cual revela cierta implicancia de las muestras de arte en la generación de ciertas lecturas.

Cuando se continuaba con el recorrido se veía que la tercera sala tenía una forma irregular, con seis lados de diferentes tamaños, que se cerraban en la parte posterior, la más angosta de todas las paredes. Cercana a una de las paredes laterales anteriores se encontraba el acceso a las escaleras para ascender a la última sala.

Las firmas que acá se observaban eran las de Adrián Villar Rojas, Pablo Siquier, Jorge Macchi, Nicola Constantino, Marina De Caro, Fabián Burgos, Diego Bianchi, Fernando Brizuela, Luciana Lamothe, Elba Bairon, Ernesto Ballesteros, Elisa Strada, Matías Duville, Pablo Accinelli, Marcelo Grossmann, Leopoldo Estol, Graciela y Hernán Soriano, de materialidades y modos de producción tan diversas como fotografía, videoinstalación, óleos, dibujos, instalaciones sonoras, objetos y collages.

Finalmente, al subir al piso superior se encontraba la sala 4, cúbica y con un panel de yeso que separaba una parte más espaciosa de una más comprimida. Al final de la sala había una instalación de Juliana Iriart compuesta por un farol de luz intermitentemente blanca y roja sobre un piso cubierto por azúcar, repollo colorado, grasa, carbón, aceite para auto y con un espejo a una corta distancia, iluminada de costado por una fuente amarilla.

También en esta sala se veían obras de Leopoldo Estol, Lucio Dorr, Javier Barilaro, Valentina Lienur, Mariela Scafati, Deborah Pruden, Fernanda Laguna, Diego Bianchi, Marcelo Galindo, Gastón Pérsico, Luciana Lamothe, Eduardo Navarro, Diego De Anduriz, Juan Sebastián Bruno, Eduardo Alcón Quintanilha, Guillermo Ueno, Miguel Mitlag, Cecilia Szalkowicz, María Guerriri, Martín Legón, Silvia Gurfein, Juan Tessi, Máximo Pedraza, Vicente Grondona y Rosa Chanco. Todas las obras databan de entre 2002 y 2012.

Algunas reflexiones

En primer lugar habría que decir que las exhibiciones de arte, como una de las formas más extendidas de circulación artística, se constituyen a partir de una multiplicidad de actores y trabajos que —en colaboración— producen un resultado que posee influencia sobre el valor simbólico y mercantil de las obras y de los artistas presentados. En este sentido, es interesante señalar el lugar que ocupa cada exposición como propagador del discurso institucional y como legitimador del arte que allí se presenta.

En *Algunos Artistas. Arte Argentino 1990-HOY* se observaron casos que dejan al descubierto los efectos de sentido que producen la combinación de estos trabajos. Por ejemplo, es interesante pensar el modo en el cual los diseñadores de montaje lograron

generar espacios que afectan la lectura curatorial, como pasillos o cubos abiertos. El espacio arquitectónico y las salas se diseñan de maneras que permiten a la curaduría trabajar con acumulación de obras, o presentar video-instalaciones sin contaminar los trabajos vecinos, o incluso dejarlos vacíos para la generación de una circulación más espaciada.

La formación del discurso curatorial no solo acciona sobre las obras y vive de ellas, sino que además se vale de recursos del diseño, de la iluminación e incluso técnicos (construcción, tecnología) para producir efectos en recepción, como la lectura en clave epocal de la última sala, donde la acumulación y gran tamaño recuerdan formas expositivas de los noventa.

En el caso estudiado se presenta además el problema de la colección: por un lado, la exposición se conformó a partir de tres colecciones particulares que nuclea lo que para PROA constituyen los artistas locales y las obras más importantes de la década trabajada. Por otro lado, el arte contemporáneo posee características que retan a los modos tradicionales de colección.

Esta dificultad genera nuevas formas de coleccionar, y es interesante para pensar desde la perspectiva de Georges Bataille (1933) respecto del principio de utilidad como clasificador de las actividades humanas. El autor afirma que diferenciar según ese criterio lleva a una división entre lo productivo (todo aquello que permita la producción/acumulación y conservación de bienes, y la reproducción humana) y lo no productivo (aquello cuyo objetivo último no es producir o conservar), que es subsidiario de lo primero. En este sentido el arte quedaría dentro del segundo grupo, pero el coleccionismo, en el primero, pues está destinado a la acumulación de capital (expresado en forma de inversión¹) y, podría pensarse, a la conservación de bienes.

El autor entonces recurre al principio de pérdida o gasto para la clasificación de actividades, ya que considera que para las del segundo grupo, es decir, las que se consideran improductivas, la pérdida o el gasto es el fin en sí.

Ahora bien, sería necesario repensar esta definición de gasto improductivo en las artes a raíz de su circulación como mercancía y su sometimiento a las reglas del mercado que las contiene como tales. En ese sentido, si se piensa en la obra de arte como modo de inversión, ¿dejaría de ser una actividad improductiva?

Bataille afirma que "... es necesario tomar en consideración las relaciones de esta función [el gasto] con las de producción y adquisición, que son opuestas. Estas relaciones se presentan inmediatamente como las de un *fin* con la *utilidad* (...) ambas no son, sin embargo, más que medios subordinados al gasto" (Bataille, 1993).

En este sentido, mirar al arte desde este lugar permite analizarlo como una función social, como gasto improductivo, al requerir de una pérdida para su aparición (de dinero, de esfuerzo físico, etc.) y propósito. Pero también se puede ver como una actividad productiva, no solamente en tanto creador de diferencias monetarias, sino como productor de conocimiento y capital simbólico.

Si se vuelve sobre la colección y los coleccionismos como modo de acumulación y reproducción de capital, ¿cómo se define su carácter de gasto productivo? Sería fácil afirmar que la especulación financiera es un objetivo de los compradores de obra (y lo es para muchos), pero en los casos en los cuales esto no es cierto, la verdadera

productividad de la actividad de colección radica en la conservación de la memoria y en la constitución de relatos y representaciones del arte y de una sociedad.

La exhibición, por su parte, funciona de modo similar: si bien contribuye a la construcción de esos discursos y su objetivo es la conservación de la memoria, la riqueza material de las obras no le pertenece al curador ni, en muchos casos, a la institución que la aloja. Aun así, los programas curatoriales institucionales tienden a promocionar y posicionar a ciertos artistas y movimientos en el centro de las discusiones artísticas, lo que abona a los propósitos de producción acumulación.

La exposición es, entonces, una actividad de gasto improductivo por su lugar dentro del mundo del ocio, es decir, de una pérdida que no remite a los principios de producción/acumulación, pero también productiva, ya que colabora con la producción de valor artístico, de ganancia (especialmente en galerías) y de acumulación.

Por otra parte, se podrían pensar algunos de estos problemas en relación a la teoría de señalización costosa abordada por Jean-Marie Schaeffer en "Experiencia estética: placer y conocimiento" (2013). El autor afirma que existe una analogía entre el comportamiento de ciertas aves y la experiencia estética humana, y que esta se diferencia de otros regímenes atencionales en diversos aspectos, entre ellos el privilegio de la divergencia cognitiva y la respuesta a procesos descendentes no automáticos.

Con respecto a lo primero, Schaeffer describe la arquitectura que construye el macho de las aves de emparrado para asegurar su reproducción y la supervivencia de su especie: debe edificar un espacio con características particulares que la hembra analizará y evaluará a fin de decidir sobre una posible copulación, y que "...no funciona como una estructura de uso transitivo, sino como un elemento de un *display*, de una exhibición: a través del emparrado el macho anuncia su valor" (Schaeffer, 2013:11).

El gabinete que construye el macho es una puesta en escena involucra la inspección, recorrido (instalación) y juicio de la hembra, su espectadora, en tres fases. El éxito del gabinete radica en que la hembra pueda procesar esa señal como autorreferencial, con el único propósito de ser emitida e interpretada como tal, por lo que Schaeffer caracteriza esta señal como costosa.

El autor compara este comportamiento con el estético, que necesita del reconocimiento de lo que se muestra como obra de arte y cuyo régimen atencional es descendente. Así, la señal estética (costosa) requiere del reconocimiento del estatuto artístico.

Si se vuelve al ejemplo de las aves de emparrado, se puede pensar en las exposiciones de arte en sentido análogo: su efectividad depende de que los espectadores sean capaces de leer la situación en clave estética, que recorran el espacio de manera que contemplen lo allí presente como obra de arte.

En otras palabras, la exhibición se autorreferencia para poder ser comprendida como situación expositiva, y de ese modo su funcionamiento es por señalización costosa. Siguiendo la línea de Schaeffer, al asistir a una exhibición se pondría en juego la atención más que el estímulo, generando un procesamiento descendente, no automático.

Pero además, en la instancia productiva, los trabajos involucrados en una exposición de arte deben ser capaces de emitir señales autorreferenciales que permitan la composición de una situación estética. Las sucesivas capas significantes que componen

el discurso expositivo son producidas por diferentes trabajos de exhibición, y –en general– estas experiencias estéticas se constituyen con mayor éxito al trabajar de modo colaborativo, pues permite que los diferentes especialistas involucrados se complementen.

Por último, se quiere dar cuenta del carácter de formador de valor que pueden poseer tanto las exhibiciones como las colecciones de arte. Las exhibiciones de arte son fenómenos artísticos en los cuales se actualiza constantemente la vigencia de lo expuesto, pues el aval institucional indica la presencia de arte, y en el caso estudiado además entrona esas obras como representantes de un momento.

Por otro lado existe la cuestión monetaria: si bien los precios del arte contemporáneo suelen ser fluctuantes y menos estables que los del arte moderno o clásico debido a su maximización de la incertidumbre (Moulin, 2012), han aumentado de manera vertiginosa desde la década del ochenta en adelante (Fleck, 2014).

En un sentido similar se puede hablar de las colecciones: su influencia sobre los precios de las obras, pues cuanto mayor sea la remuneración que se abone por una obra, mayor será el prestigio del artista y mayores serán los precios de sus otros trabajos. Además los coleccionistas pueden intervenir en la fijación de precios, especialmente para los artistas emergentes, debido a que el trabajo artístico no posee regulación en la mayor parte de los mercados y las obras funcionan como bienes de intercambio en un mercado de demanda moderada a baja.

Referencias bibliográficas

ALBERRO, Alexander (Ed.) (2011), *¿Qué es el arte contemporáneo hoy? Simposio Internacional*. Pamplona: Universidad Nacional de Navarra.

BATAILLE, Georges (1933). La noción de gasto, *La critique sociale*, 7, s/p. Disponible en <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Bataille/la%20nacion%20de%20gasto.pdf>. Consulta: 05/07/2016

DUNCAN, Carol (1995). *Civilizing rituals. Inside the public art museums*. London: Routledge.

FELDMAN, Jonathan (2016). Colecciones y exhibición en la época contemporánea. La exposición Algunos Artistas. Arte Argentino 1990-HOY, *Argus-a. Artes y Humanidades*, V (21), s/p. Disponible en <http://www.argus-a.com.ar/ensayos-essays/1144:colecciones-y-exhibicion-en-la-epoca-contemporanea.html> (Consulta: 05/07/2016).

FLECK, Robert (2014). *El sistema del arte en el siglo XXI. Museos, artistas, coleccionistas, galerías*. Buenos Aires: Mar Dulce.

GONZÁLEZ, Valeria (2010). Arte contemporáneo e historia argentina, en AA.VV. *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010* (25-27), Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

GRAW, Isabelle (2013). *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Buenos Aires: Mar Dulce.

KATZENSTEIN, Inés (2010). Trash: una sensibilidad de la pobreza y la sobreinformación, en AA.VV. *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010* (33-38), Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

MOULIN, Raymonde. (2012). *El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: La Marca editora.

SCHAEFFER, Jean-Marie (2013). Experiencia estética: placer y conocimiento, *Boletín de estética*, 25, pp.5-34 Disponible en <http://www.boletindeestetica.com.ar/wp-content/uploads/Boletin-de-Estetica-25.pdf>. Consulta: 05/07/2016.

SMITH, Terry (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Notas

ⁱ En “El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías” (2012), Raymonde Moulin compara y relaciona la obra con la Bolsa de comercio, y afirma que las obras se venden a una velocidad menor que las acciones, pero que aun así fueron consideradas por muchos una gran forma de invertir (especialmente las obras clásicas y modernas), pues sus valores se incrementan con el tiempo (a excepción del arte contemporáneo, que denomina de valores inestables) y permiten un diferencial de dinero en relativo poco tiempo.